

0. - 779563

На правах рукописи



КРИВОРУЧКО АННА ЮРЬЕВНА

**ФУНКЦИИ ЭКФРАСИСА
В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1920-Х ГОДОВ**

Специальность 10.01.01 — русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Тверь 2009

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX–XXI веков
Тверского государственного университета

Научные руководители: кандидат искусствоведения, профессор
Роман Геннадьевич Григорьев
доктор филологических наук, профессор
Елена Николаевна Брызгалова

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Михаил Викторович Строганов
кандидат филологических наук, доцент
Наталья Дмитриевна Михайлова

Ведущая организация: Псковский государственный педагогический
университет им. С. М. Кирова

Защита состоится 29 октября 2009 г. на заседании диссертационного
совета Д 212.263.06 при Тверском государственном университете по
адресу: 170002, г. Тверь, пр. Чайковского, д. 70, корп. 4, ауд. 48.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Тверского
государственного университета по адресу: г. Тверь, ул. Володарского,
д. 44а.

Автореферат разослан «24» сентября 2009 года

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор филологических наук, профессор

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000644198

С. Ю. Николаева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Несмотря на растущий интерес ученых-филологов к междисциплинарным исследованиям, в частности, к изучению экфрасиса, последний до сих пор остается недостаточно освоенным отечественным литературоведением, о чем свидетельствует, например, отсутствие термина в справочной литературе. Объяснение подобного невнимания к экфрасису можно найти в его истории: возникнув более двух тысячелетий назад в качестве особого жанра, античный экфрасис претерпел значительные изменения и утратил жанровую специфику. По этой же причине некоторые филологи-классики склонны ограничивать его активное функционирование в мировой литературе эпохой Возрождения, не признавая за позднейшим экфрасисом значимых художественных особенностей на фоне других элементов художественного текста. Вместе с тем, большинство исследователей говорит о продолжении экфрастической традиции в литературе XVII-XXI веков: от Дж. Китса, Э. Т. А. Гофмана и О. де Бальзака до У. Эко и А. Баррико. Наметившаяся в настоящее время тенденция к расширительному толкованию термина как любого взаимодействия между разными видами искусства, требует четко обозначить наше понимание экфрасиса. В своем исследовании мы, вслед за Л. Шпитцером, С. Франк, М. Рубинс, определяем экфрасис как словесное описание произведения изобразительного искусства, прежде всего, живописи и графики.

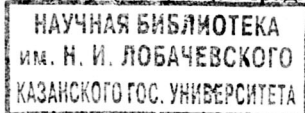
В русской литературе экфрасис в таком понимании появился еще в Средние века: описание сакральных предметов, изображений, построек было важным элементом в жанре хождения. Позднее к нему обращались Г. Р. Державин, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков, В. М. Гаршин, Л. Н. Толстой, И. С. Шмелев, И. А. Бунин, И. Э. Бабель, В. В. Набоков, Д. И. Быков, Д. И. Рубина и др., что позволяет говорить о существовании в России литературной традиции экфрасиса, во многом опирающейся на западноевропейскую. Этот богатейший материал стал объектом изучения в филологических работах последних десятилетий: в статьях и монографиях М. Кригера, Х. Лунда, Л. М. Геллера, И. А. Есаулова, Ж. Хетени, С. Франк, М. Рубинс, С. Н. Зенкина, Н. Е. Меднис, Н. Г. Морозовой.

Роль экфрасиса изменялась от эпохи к эпохе: первостепенное значение он обрел в произведениях писателей-романтиков, сделавших тему искусства и художника идейным центром своего творчества. С точки зрения романтического двоемирия, экфрасис представлялся лучшим воплощением авторского этического и эстетического идеала. После античной литературы первых веков новой эры произведения, созданные в первой половине XIX века Гофманом, По, Бальзаком, Гоголем, Одоевским, заложили основу традиции современного экфрасиса и определили его дальнейшее развитие. По-своему преобразовав и развив античные экфрастические топосы - такие, как диалог экзегета и профана, «как

живое» и «чудесные образы», романтики сформировали основные принципы поэтики экфрасиса: образы, мотивы, композицию. Поэтика романтического экфрасиса, а также специфика его использования в публицистике и эпистолярной эпохи проанализированы в книге Н. Г. Морозовой «Экфрасис в русской прозе». В монографии предложена классификация экфрасиса по объему, месту в композиции произведения, объекту описания, а также с точки зрения выполняемой функции. Учитывая опыт исследовательницы, мы расширяем перечень выделенных ею характеристик и функций экфрасиса за счет анализа прозы 1920-х годов.

Следующим периодом повышенного интереса к экфрасису в русских артистических кругах стал рубеж XIX-XX веков, отмеченный символистским стремлением к синтезу искусств, порожденным вагнеровской идеей Gesamtkunstwerk. В этот период активные художественные поиски велись на границах литературы, музыки, изобразительного искусства и театра, подкрепленные идеей синестезии и стремлением выйти за границы искусства вообще, преодолеть «искусственность» искусства. В своих обращениях к экфрасису писатели начала XX века, В. Я. Брюсов, Д. С. Мережковский, А. Белый, М. А. Кузмин и др., опирались как на романтическую, так и на античную традицию. Кроме того, они использовали в своем творчестве опыт современного изобразительного искусства, его методы и приемы. Культура Серебряного века, в которой литература не может рассматриваться изолированно от других видов искусства, вплотную приблизилась к воплощению идеи «тотального произведения искусства», одним из средств которого был экфрасис. Использование экфрасиса было способом преодолеть условность знака, попыткой выйти за границы искусства вообще. В авангардном движении связь между искусствами, в том числе в аспекте индивидуальной художественной практики, когда поэт мог быть одновременно и живописцем, и актером, и музыкантом, обогатилась верой художника в свою способность непосредственно воздействовать на действительность.

В первой трети XX века, в ситуации плюрализма течений и направлений в искусстве, экфрасис в русской литературе был востребован как символистами (В. Я. Брюсовым, А. Белым, А. А. Блоком), так и акмеистами (А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштамом), уделявшими ему особенное внимание как более «материальному», «весомому» типу текста, как реалистами (А. М. Горьким, И. А. Буниным, А. Н. Толстым), так и писателями, не принадлежавшими к названным литературным школам и направлениям (например, И. Э. Бабелем, А. П. Платоновым, Е. И. Замятиным, В. В. Набоковым). Разумеется, каждое литературное направление и даже каждый отдельный автор выдвигали вперед различные особенности и функции экфрасиса, однако не произвольно, а всегда в отношении к уже существующей традиции – следуя ей или полемизируя с нею.



В это же время важные изменения происходят в визуальной сфере. Меняется характер взаимоотношений литературы и изобразительного искусства, в частности, художники авангарда, как и несколькими десятилетиями ранее импрессионисты, энергично восстают против «литературности». Визуальная культура начинает претендовать на доминирующее или, по крайней мере, независимое положение. Причиной этого становится экспансия фотографии и кино, а также общая демократизация культуры после революции, сознательная ориентация искусства на массового читателя/зрителя, что в идеологическом, агитационном смысле приводит к реанимации средневекового взгляда на изобразительное искусство как Библию для неграмотных. Эти культурные тенденции нашли свое отражение в литературе 1920-х годов.

Особенно интересным представляется изучение экфрасиса в отечественной литературе второй четверти XX века в связи с произошедшими в стране глобальными общественными и культурными переменами, создавшими атмосферу грандиозного социально-политического, научного, эстетического эксперимента. Атмосфера эксперимента, пафос сотворения нового мира, вера в способность искусства и художника непосредственно воздействовать на действительность и изменять ее – вот что определяло облик 1920-х годов. В этом, а не в буквальном отражении темы революции заключена, в первую очередь, революционность искусства 1920-х годов. В частности, в предреволюционную и революционную эпоху обостряются споры об искусстве, о роли художника в современном обществе; после революции, в новых исторических условиях, вопрос об отношениях художника с обществом и о формировании пролетарского искусства выходит на первый план. Экфрасис становится точкой соединения собственно эстетической и исторической проблематики в художественном тексте, репликой писателя в полемике с другими авторами и с властью.

Предметом диссертационного исследования являются функции и поэтика экфрасиса в прозе 1920-х годов.

Объект исследования – русская художественная проза 1920-х годов. Многие созданные в указанный период произведения содержат экфрасис, что говорит о его востребованности и популярности: рассказы и повести И. С. Шмелева, И. А. Бунина, М. А. Алданова, В. В. Набокова, А. П. Платонова, Е. И. Замятина, Б. А. Лавренева; отдельные новеллы И. Э. Бабеля из цикла «Конармия»; романы А. Н. Толстого и В. А. Каверина. Объектом описания в этих и других текстах становятся иконы, живописные и графические изображения, скульптура.

В качестве **материала** для настоящей работы были отобраны произведения, не только содержащие развернутый экфрасис, но посвященные теме искусства и художника в современной действительности. Повышенное внимание к жанру *Künstlerroman* объясняется тем, что, по замечанию К. Кларк и Д. Шепарда, вторая половина 1920-х годов стала периодом активной саморефлексии. В

обстановке, когда идеологическая составляющая художественного творчества была выдвинута на первый план, а государственный контроль над искусством укреплялся, от писателей требовалась экспликация их позиции. Это внешнее требование подкреплялось внутренней необходимостью найти свое место в современной действительности и литературном процессе.

Исходя из всего сказанного, целью работы является исследование экфрасического дискурса в прозе 1920-х годов. Этой целью определяются следующие задачи исследования:

1. определить значение и функции экфрасиса в отечественной прозе 1920-х годов, прежде всего, в раскрытии темы России и революции, а также в контексте эстетической проблематики, споров о роли искусства и художника в послереволюционной действительности;
2. выявить специфические черты поэтики экфрасиса 1920-х годов, его содержательные, композиционные и лексические особенности, а также способы его выделения на фоне повествования в художественном произведении;
3. выделить сюжетные, мотивные, колористические доминанты описания изображения в прозе 1920-х годов;
4. определить значение зрительной лексики и оптических образов в экфрасисе;
5. определить соотношение «своего (национального)» и «чужого» в описании визуального текста.

Актуальность выбранной темы определяется недостаточной изученностью экфрасиса в русской литературе. Во-первых, большая часть существующих исследований посвящена анализу не собственно экфрасиса в художественном произведении, а анализу текста сквозь призму экфрасического описания. Во-вторых, до сих пор почти не изучены средства воплощения специфического визуального восприятия (зрительная лексика, оптические образы) в словесном тексте, имеющие первоочередное значение для экфрасиса. Также следует отметить, что ученые обычно обращаются к синхронному исследованию экфрасиса в творчестве одного автора или даже в одном произведении, тогда как поиск общих черт, определяющих поэтику экфрасиса в целом или в данный исторический период, а также сопоставительный анализ экфрасиса у разных писателей могут принести значительные плоды. Наконец, роль экфрасиса в *Künstlerroman* до сих пор не стала объектом специального изучения, несмотря на его очевидную значимость для жанра. Таким образом, обращением к экфрасису в повествовании об искусстве и художнике, вниманием к специфическим средствам визуализации в словесном произведении, а также вводом в научный обиход ранее не привлекавшихся художественных и академических работ определяется научная новизна исследования.

Основным методом диссертационного исследования является сравнительно-исторический метод с элементами структурного и лингвистического анализа текстов. Методологической основой служат теоретические работы Г. Э. Лессинга, Н. В. Брагинской, М. Кригера, Х. Лунда, Ю. М. Лотмана, Ю. В. Манна, Р. Барта, а также статьи Л. М. Геллера и И. А. Есаулова, посвященные разным аспектам взаимодействия слова и изображения. Их значимость для работы определяется разработкой таких вопросов, как структура античного экфрасиса, сравнительная характеристика языков литературы и изобразительного искусства, семиотическая природа экфрасиса как особого типа «текста в тексте», его соотношение с эмблемой и сакральной иконописной традицией, а также спатIALIZация времени в экфрасисе.

Научно-теоретическая значимость диссертации заключается в проведении исследования на стыке двух научных дисциплин, литературоведения и искусствоведения, что позволяет расширить сферу применения методов каждой из них и представить литературный процесс 1920-х годов на широком культурном фоне. Роль экфрасиса в послереволюционном обсуждении и формировании концепции пролетарского искусства делает его анализ важной частью изучения литературы эпохи. Полученные в ходе исследования выводы могут стать основой для последующего изучения эволюции русского экфрасиса в литературе XX века и поэтики жанра *Künstlerroman*.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов для дальнейшего углубленного изучения истории и поэтики экфрасиса и для подготовки общих и специальных курсов по истории русской литературы и культуры начала XX века.

Апробация результатов исследования. Основные положения и материалы диссертации были представлены в докладах на международных и российских конференциях: The Fourth Seminar "Cultural Studies in a Post-Soviet Context" (Таллиннский государственный педагогический университет, 2005), интернет-конференция «Визуальные аспекты культуры» (Удмуртский государственный университет, 2005); «Русская филология: Эстетика, теория, история». К 80-летию профессора Б. Ф. Егорова (Санкт-Петербургский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2006), «Науки о культуре – Шаг в XXI век» (Российский институт культурологи, 2006) и California Slavic Colloquium (Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе, 2008).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В послереволюционный период эстетическая проблематика оказывается неразрывно связана с социально-исторической. Это привлекает особое внимание к изучению функций экфрасиса в раскрытии темы России и революции; в выражении авторских этических, эстетических и социально-исторических взглядов.

2. Жанр *Künstlerroman* и экфрасическое описание как его важная составляющая пользовались большой популярностью в литературе 1920-х годов. В контексте полемики о создании пролетарской культуры экфрасис использовался писателями как своеобразный Эзопов язык в их диалоге с властью. Прибегая к нему, авторы опирались на существующую античную и романтическую традиции.
3. Несмотря на важную роль европейской традиции для экфрасиса 1920-х годов, может быть сделан вывод о его национальном характере, сформированном прежде всего под влиянием иконописи.
4. Анализ экфрасиса в прозе 1920-х годов подтверждает, что словесная и визуальная культура в это время развивались в тесном взаимодействии.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав основной части, заключения, библиографического списка и приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** излагаются цели и задачи работы, определяется актуальность и научная новизна исследования. Определению понятия «экфрасис» сопутствует краткое изложение истории формирования и изучения экфрасической традиции. Также в этой части диссертации дается обзор научно-исследовательских работ, посвященных данной проблеме.

В **первой главе** «Экфрасис как выражение авторской концепции истории России» экфрасис рассматривается с точки зрения его использования в художественном произведении для оценки социально-исторических изменений, потрясших страну в начале XX века. Основным объектом анализа в этом случае является рассказ И. А. Бунина «Безумный художник» (1921), один из первых созданных им в эмиграции. В отличие от более поздних текстов писателя, центральная тема России в рассказе еще не приобрела характера «России воспоминаний» — он злободневен, резок и полемичен. В «Безумном художнике» в полемически заостренной форме нашло свое выражение резкое неприятие автором происшедшего в 1917 году перелома в ходе российской истории и, в частности, осуждение им роли творческой интеллигенции в революции, провозглашение ее ответственности за случившееся. Создавая образ своего героя-художника, Бунин сталкивает две противоречащих друг другу и равно неприемлемых для него тенденций, в то же время чрезвычайно популярные среди отечественной интеллигенции. Это, с одной стороны, преклонение перед Западом, признание за Европой роли благодетеля и учителя России, а с другой, идеализация России и русского народа, порожденная представлением о его особой миссии. В центре внимания писателя

оказывается окончившаяся неудачей встреча художника, воспринявшего западноевропейские идеалы и задумавшего перенести их на родину, с реальной Россией.

Особое внимание в главе уделено специфическим приемам и средствам визуализации, использованным писателем: цветовой и световой символике, композиционно заданной схеме восприятия описываемого изображения, зрительной лексике, семантике глагольных форм. Основным средством воплощения авторской идеи в рассказе является последовательное противопоставление двух экфрасисов – задуманной и осуществленной картин. Оба контрастных дескриптивных фрагмента созданы аналогичными художественными средствами и значимы не каждый в отдельности, а в своей со-противопоставленности и в качестве антитезы являются идейной доминантой текста.

Особый интерес в рассказе представляют живописные прототипы экфрасиса. Хотя «Сикстинская Мадонна» легко угадывается как этический и эстетический идеал Безумного художника и ее влияние на экфрасис задуманной картины несомненно, автор, в отличие от «Подростка» Ф. М. Достоевского, дает описание вымышленного произведения. Для Бунина здесь важен не столько шедевр Рафаэля, сколько богатейшая традиция его восприятия и безусловного приятия русской интеллигенцией, вплоть до умильных пасхальных открыток, созданных эпигонами символизма. Введение «Сикстинской Мадонны» и ее рецепции в России в анализ бунинского рассказа обогащает и уточняет его понимание.

Композицию «Безумного художника» организует не только оппозиция двух экфрасисов, но и противопоставление экфрасиса диегезису, и прежде всего в темпоральном плане. Наиболее последовательно эта антитеза передана в художественном произведении при помощи глагольных форм: в повествовании действие, как правило, выражено глаголами прошедшего времени совершенного вида, а в экфрасисе преобладают причастия, отглагольные существительные и глаголы несовершенного вида, т.е. в целом глагольность экфрасиса заметно ослаблена по сравнению с основным текстом. Ослабляя глагольность в экфрастическом описании, автор стремится передать пространственный (и вневременной) характер изобразительного текста на фоне временного словесного и за счет спатIALIZации (по терминологии М. Кригера) мифологизировать историческое время. Подобное преобразование также утверждает истинность, непреходящую значимость идеи, воплощенной в изображении, на фоне сменяющих друг друга бессмысленных и случайных действий повествования. Характерно и однообразие, монотонность синтаксических конструкций, в абсолютном большинстве случаев глаголы-сказуемые, использованные в экфрастическом описании, имеют значение визуализации («проступить», «являть», «чернеть»).

Важной функцией экфрасиса в произведении является отделение позиции писателя от позиции персонажа. Так, в описании рисунка Бунин использует «двойную кодировку», когда авторский взгляд и точка зрения

героя разделяются и противопоставляются. Именно обращение к экфрасису делает возможным создание иерархии точек зрения в плане идеологии. Благодаря сложному многоуровневому построению рассказа, революция в нем представлена одновременно и как миф (апокалипсис), и как конкретно-историческая реальность, и как символ русской истории в бунинском понимании (что обнаруживается при сопоставлении рассказа с дневниками писателя).

Первостепенное значение в связи с темой искусства и художника, а также с разоблачением исторической «слепоты» русской интеллигенции приобретает в произведении мотив видения. Хорошее зрение имеет особое значение для художника как гарантия его честности и истинности искусства. Мотив плохого зрения также используется как средство дифференциации автора и персонажа: Бунин, один из самых наблюдательных и наделенных острым зрением русских писателей, подчеркивает дистанцию между своей позицией и позицией героя.

Рассказ «Безумный художник» анализируется в работе на широком фоне западноевропейских и русских текстов, содержащих экфрасис. Первоочередное значение имеет его сопоставление с другими произведениями 1920-х годов, соединившими эстетическую проблематику с темой революции, в частности, с «Неупиваемой Чашей» И. Шмелева (1918), рассказами И. Бабеля и Е. Замятина. Это сопоставление позволяет выделить экфрастические доминанты эпохи и рассматривать литературу 1920-х годов как единое целое.

Объектом исследования во второй главе, «Экфрасис как отражение эстетических поисков 1920-х годов», является повесть Б. А. Лавренева «Гравюра на дереве» (1928). Таким образом, материал диссертации организован хронологически: от первых пореволюционных лет к периоду свертывания НЭПа и Первому пятилетнему плану и далее – к кануну образования Союза советских писателей. Подобное соотнесение политической хронологии с литературной вполне оправданно: к примеру, повесть Лавренева можно считать ответом писателя на резолюцию «О политике партии в области художественной литературы» (1925) и на полемику середины 1920-х годов об искусстве. Борьба за доминирующую позицию в сфере культуры, начатая Пролеткультом под девизом создания подлинной пролетарской культуры, продолжалась до начала 1930-х годов, когда тотальный контроль Коммунистической партии в области литературы был закреплен созданием Союза советских писателей. Главными вопросами в полемике об искусстве второй декады XX века, активными участниками которой были РАПП, ЛЕФ, «Кузница», «Перевал» и другие художественные группы и отдельные писатели, являлись место художественного наследия прошлого и роль «попутчиков» в формировании новой культуры. Радикальные представители РАППа и ЛЕФа, продолжая дореволюционные эпистемологические дебаты между историческими фаталистами и активистами, утверждали, что «попутчики» не могут участвовать в создании новой культуры, поскольку

психологически укоренены в прежней. Резолюция 1925 года, ставшая важным шагом на пути установления официального партийного контроля в сфере литературы и искусства, «осадила» левых критиков, провозгласив значимость искусства прошлого для пролетарской культуры и поощрив «попутчиков» к сотрудничеству с новым режимом. Наряду с эмиграцией, «внутренней эмиграцией» и капитуляцией, перед такими писателями открывался еще один путь – сотрудничество, а вернее, «приспособление», по выражению А. К. Жолковского, так как сотрудничество предполагает относительное равноправие сторон. Лавренев выбрал этот последний путь, и «Гравюра на дереве», написанная за год до Великого перелома, стала для него попыткой непосредственного участия в литературной полемике тех лет. Устами главного героя Кудрина писатель выразил свое отношение к основным эстетическим и социальным проблемам времени: женскому и сексуальному вопросам, борьбе с мещанством, роли искусства в обществе, классовой и органической концепциям искусства, интуитивной природе творчества.

Для достижения поставленной цели, а именно приспособления досоветской культуры к новым условиям, Лавренев, связывавший формирование нового искусства с поисками нового персонажа, создал героя-кентавра – одновременно и пролетария, и интеллигента. И на уровне жанра он попытался соединить традиционный *Künstlerroman* с советским производственным романом, вроде канонизированного впоследствии «Цемент» Ф. В. Гладкова (1925). Чтобы подчеркнуть новизну и ортодоксальность своего художника, предполагаемого творца пролетарской культуры, и в то же время утвердить идею преемственности нового искусства по отношению к культуре прошлого, автор противопоставил ему персонажа из «прошлой жизни» – Шамурина. Однако попытка примирения не удалась: помимо очевидной непоследовательности в решении актуальных вопросов культуры повесть продемонстрировала неспособность автора предложить непротиворечивую формулу нового искусства. Таким образом, в споре с идеологами Пролеткульта и РАППа Лавренев косвенно подтвердил гипотезу своих оппонентов о том, что писатель не способен преодолеть влияние сформировавшей его среды и эпохи.

Помимо непоследовательности, схематизма и идеологических несоответствий партийной линии (например, оценка роли личности в истории), критика увидела в «Гравюре на дереве» новые черты в творчестве писателя: отказ от приключенческого сюжета и романтических героев, соединение психологизма и публицистики. И публицистичность, и движение от романтизма в сторону реализма были характерны для советской литературы конца 1920-х годов в целом. Таким образом, произведение служит ярким примером воплощения как эстетических, так и идеологических тенденций эпохи и может быть рассмотрено в одном ряду с «Завистью» Ю. К. Олеши (1927), «Вором» Л. М. Леонова (1927),

«Братьями» К. А. Федина (1928) , «Сумасшедшим кораблем» О. Д. Форш (1931), а также романом В. А. Каверина «Художник неизвестен» (1931).

Важной особенностью экфрасиса в повести является усиление внимания к художественной стороне искусства. Критика второй половины 1920-х годов выступала за усиление художественности: во-первых, количество пролетарских писателей было уже достаточным и пора было подумать о качестве их продукции, а во-вторых, искусство больше не удовлетворяло аудиторию как чисто агитационное – все острее вставал вопрос о его эстетической природе. Этим объясняется упор Лавренева на техническое совершенство гравюры Шамурина и мастерство Кудрина, а также использование писателем большого числа профессионализмов. Помимо общей тенденции развития литературного процесса 1920-х годов, причину повышенного внимания Лавренева к художественной технике можно отыскать в биографии писателя, занимавшегося живописью и графикой и, подобно Маяковскому, даже выбиравшего между изобразительным искусством и литературой.

Последний раздел второй главы посвящен анализу литературных и изобразительных источников экфрасиса гравюры в повести: гоголевского «Портрета», петербургской повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» и цикла иллюстраций к ней, созданного М. В. Добужинским в 1922 году. Влияние последнего особенно велико в аспекте психологического городского пейзажа, играющего важную роль в произведении Лавренева, прежде всего, в культурологическом контексте «петербургского текста». Как ни странно, национальный аспект пейзажа оказался невостребованным в литературе 1920-х гг.

Глава третья, «Экфрасис как идеальная модель искусства», посвящена анализу романа В. А. Каверина «Художник неизвестен» (1931). Это произведение представляет особый интерес благодаря своей сложной композиционной и нарративной организации. В нем повествуется о работе героя-рассказчика над романом о художнике, а также демонстрируется результат этой работы. Поэтому можно сказать, что творение Каверина оказывается по отношению к действительности абстракцией первого порядка, повествование нарратора внутри него, описывающее создание картины художником Архимедовым, – абстракцией второго порядка, и наконец, изображение, представленное читателю в виде экфрасиса в эпилоге романа, – абстракцией третьего порядка. Благодаря такому сознательному увеличению степени условности, умножению «рам», создается впечатление постепенного приближения к истине, к пониманию сути искусства. Эпилог-экфрасис является конечной целью этого движения, подлинным откровением. В то же время автор подчеркнуто обнажает прием, по-разному обыгрывая многочисленные границы. Финальное расположение экфрасиса подчеркивает его ключевую роль в композиции и идейной структуре произведения: он та точка в конце предложения, без которой высказывание лишено смысла. Как и в произведениях Бунина и Лавренева, основным конституирующим приемом

в романе «Художник неизвестен» является антитеза, только у Каверина противопоставлены не идеологически контрастные экфрасисы или художники, а искусство и реальность, а также способы освоения реальности литературой и живописью.

Связь между литературой и изобразительным искусством приобретает в романе Каверина исключительное значение. Рассуждения о живописи, аллюзии на шедевры всех видов мирового искусства и их создателей, осмысление новейших теорий искусства и попытка воссоздания приемов авангардной живописи средствами литературы составляют содержание произведения. В центре творческого поиска героя-художника и самого автора романа находится концепция «нового зрения», генетически происходящая из эстетических исканий русского авангарда. Для Каверина «новое зрение» было, в первую очередь, связано с Ю. Н. Тыняновым, а также с В. Хлебниковым и Н. А. Заболоцким, прямо названными прототипами главного героя романа. Основными принципами концепции «нового зрения», применявшимися представителями авангардного движения как в литературе, так и в изобразительном искусстве, являются «детский взгляд» и пространственно-временной «сдвиг», возвращающие новизну и свежесть знакомым предметам и провоцирующие реципиента на видение взамен узнавания. Эти принципы писатель подчеркнул в описании картины Архимедова – лексически, метафорически, синтаксически.

В отличие от многих других авторов, обращавшихся к экфрасису, Каверин не только «предъявляет» картину героя-художника читателю, но пытается проникнуть в суть процесса преобразования внешних впечатлений во внутренний образ, предшествующий созданию картины. Так, еще прежде описания картины непрерывная рецепция героя разбивается на отдельные дискретные элементы – сцены реальной действительности, которые в тексте часто уподобляются статическому плоскостному изображению. Таким образом, в описании восприятия картин действительности подчеркивается «картинность»: статичность (за счет сравнения с неподвижным зрительным образом, а также использования слов с соответствующей семантикой), плоскостность (изображение дается как отражение в какой-либо плоскости: в луже, витрине) и «рама» (оконный переплет, оправа очков).

Воплощение авангардной теории «нового зрения» в романе требует не просто описать, но воссоздать изобразительный текст посредством вербальных средств, «перевести» живопись на язык литературы. Вымышленная писателем картина Архимедова не только оказывается идеальным обобщенно-авангардным полотном, но и обнаруживает зависимость от «аналитического метода» П. Н. Филонова. Один из крупнейших представителей русского авангарда, Филонов стал несомненным прототипом каверинского героя-художника, что было отмечено современниками сразу же после журнальной публикации романа. Архимедов перенял у Филонова некоторые биографические черты: убежденность в непосредственной связи искусства и морали (например,

трудовой морали средневековых ремесленников), а также идею о научной основе творчества. Отдельные приметы филоновского урбанистического пейзажа узнаются в экфрасисе картины Архимедова. Более того, гениальное полотно героя воссоздается в экфрасисе через этапы реализации филоновского аналитического метода: анализа и синтеза. Анализ – это процесс фрагментации действительности, описанный в основном повествовании и предшествующий следующему этапу творчества – синтезу, посредством которого происходит преобразование этой «мозаики» в единую картину, обнаруживающую внутреннюю связь, смысл и гармонию. Это движение от частного к общему, позволяющее открыть истину, вывести «формулу», составляет суть филоновского и архимедовского метода.

Наконец, помимо влияния теории и практики живописи русского авангарда на эстетические воззрения автора, в главе рассматриваются такие универсальные аспекты экфрастического описания, как цветовая и световая символика, оптические образы и мотив видения, а также влияние романтической традиции на формирование образа главного героя.

В **Заключении** формулируются выводы исследования. Востребованность экфрасиса в литературе начала XX века свидетельствует о росте значимости эстетической проблематики и метаповествования, а следовательно – о большой значимости рассматриваемого периода в контексте культуры. Несмотря на провозглашенный разрыв с прошлым, экфрасис 1920-х годов является естественным продолжением предшествующей традиции, прежде всего романтической, поскольку именно это направление сформулировало и тщательно разработало новый взгляд на искусство и роль художника в обществе, увидев в нем властителя дум, пророка и духовного лидера, подчеркнув его особую миссию. Влияние романтизма было тем сильнее, что послереволюционная эпоха в России обнаружила также очевидное сходство с романтической эпохой, последовавшей за Великой французской революцией. В прозе первого послереволюционного десятилетия воздействие романтической традиции, отечественной и западноевропейской, обнаруживает себя в трактовке образа художника.

Исключительная идейная значимость сакрализованного изображения в экфрасисе, а также тот факт, что роль художника исчерпывается созданием картины, определяет ключевое значение экфрасиса в композиции *Künstlerroman* – как правило, в финале повествования. Средневековая иконописная традиция продолжает оставаться идейной основой экфрасиса начала XX века, чем обусловлено значимое различие между русским и европейским повествованием о художнике. В отличие от зарубежного *Künstlerroman*, где весьма распространенным мотивом является мотив творческой неудачи художника (у Гофмана, Бальзака, Джеймса, Золя), русская литература предпочитает рассказывать об успешных (в творческом, но никогда не в личном плане) художниках. Для

русских авторов более важным представляется созданное произведение, тогда как для европейских – образ героя в его эволюции.

Зачастую антитеза становится основным конституирующим приемом в произведении, посвященном художнику и содержащем экфрасис. Это может быть противопоставление двух идеологически контрастных экфрасисов, героев-художников или же противопоставление искусства реальности и экфрасиса – диегезису.

Экфрасис как описание изобразительного текста естественным образом привлекает внимание к специфически живописным изобразительным средствам, как то цвет, световые образы, пространственная организация описываемой картины и др. Цветовая гамма проанализированных экфрасисов оказывается достаточно скудной, на первый план выдвигается не собственно колористическое, а символическое значение цвета. В частности, это связано с тем, что цветовая семантика не всегда передается специальным эпитетом, а может быть имманентно присуща объекту изображения, а также с влиянием иконописной традиции. В то же время экфрасис дает писателю уникальную возможность использовать цветообозначения, не называя их носителя. В этом приеме видится литературный аналог изобразительного освоения абстракции в XX веке. Цвет в экфрасисе может служить для передачи света, что усиливает его символическое значение в тексте.

Первоочередное значение в связи с образом художника в *Künstlerroman* приобретает мотив видения. Видеть – это не то же что смотреть, это значит понимать, проникать в суть предмета или явления. Хорошее зрение является также залогом честности художника, он должен не только постигать истину, но и уметь делать ее видимой для зрителя, учить зрителя видеть ее. Будучи важным для многих писателей, мотив видения по-разному функционирует в их произведениях, например, как средство разоблачения слепоты героя-интеллекта, непонимания им России и происходящих в ней перемен, а также дистанцирования его от автора текста у Бунина. Творческая эволюция героя повести Лавренева к пониманию сути пролетарского искусства излагается при помощи оптических метафор. Особое значение данный мотив приобретает в романе «Художник неизвестен», где ядром эстетической программы героя является концепция «нового зрения». Художественная специфика экфрасиса определяет его исключительное значение именно для жанра *Künstlerroman*. В литературном произведении с эстетической проблематикой он служит основной характеристики героя-художника – в этом проявляется характеризующая функция экфрасиса.

«Визуальность» экфрасиса является его принципиальной характеристикой на фоне других типов «текста в тексте». Ж. Хетени определяет визуализацию в литературе как «прием, при помощи которого слово теряет свое поле однозначности, выступает за пределы непосредственного понимания, прием сотворение виртуальной, второй действительности, которая создается автором из элементов,

заимствованных из первой действительности»¹. Иными словами, воспроизводя существующую реальность, экфрасис моделирует другую – альтернативную, а ведь в этом заключена суть всякого творчества. Таким образом, экфрасис в *Künstlerroman* выступает моделью искусства, представляя собственно описываемое изображение (обычно как воплощение эстетического идеала) и процесс и метод его создания, а также задавая «алгоритм» его восприятия зрителем. Эта важная функция экфрастического описания может быть названа моделирующей.

На фоне других типов текста, содержащих рецепцию художественной деятельности, экфрасис имеет ряд важных преимуществ, предоставляемых его принадлежностью к двум различным областям искусства, а также трансформацией иконического текста в вербальный. Во-первых, это возможность расширения художественного мира произведения и увеличения его культурной плотности за счет вовлечения в круг ассоциаций зрительных впечатлений от реминисценций на произведения мировой живописи, графики, скульптуры, архитектуры. Кроме того, «перевод» изобразительных принципов в словесную форму позволяет обновить язык литературного текста, обогатить последний за счет метафорического использования терминов и профессионализмов другого искусства. Во-вторых, экфрасис привлекает писателей своей выделенностью в иерархической структуре произведения, связанной с его двойственной природой как особого рода описания и «текста в тексте». В отличие от других видов описания, экфрасис обладает большей степенью условности за счет добавления, как минимум, еще одного уровня на пути от реальности к художественному образу. Способность экфрасиса «концентрировать» идею художественного текста посредством изменения степени условности или метафорического использования языка изобразительного искусства определяет его символическую функцию в произведении.

Наряду с этим наблюдается противоположная тенденция: экфрастическое описание позволяет создать иллюзию естественности. В экфрасисе, выделенном на фоне знаков-индексов как «иконический» знак, более непосредственно связанный с денотатом, осуществляется стремление автора к преодолению «искусственности» искусства. Использование экфрасиса в его экспрессивной функции позволяет автору добиться более непосредственного воздействия на читателя. Маркированность экфрасиса и его высокое положение в иерархической системе кодов, образующих литературный текст, обеспечивается рядом особенностей: в композиционном отношении – обозначением разного рода «рам»; в тематическом – при помощи сакрализации описываемого изображения, в первую очередь, за счет соотнесения его с иконописной традицией; в лексическом плане – широким использованием лексики и

¹ Хетени Ж. Идея в образах, абстрактное в визуальном. Фигуры-образы Исаака Бабеля // *Russian Literature*. 1999. Vol. XLV. № 1. P. 76.

образов с визуальной семантикой; на уровне грамматики – за счет противопоставления экфрасиса диегезису, преимущественно в категории глагольного вида.

Произведенный анализ экфрасиса в литературе 1920-х годов позволяет сделать вывод о том, что описание изображения более или менее последовательно противопоставлено повествованию. В экфрасисе главным для автора оказывается не смена действий, а утверждения существования объекта и его характеристики, а также отношения между описываемыми объектами. Основным грамматическим средством воплощения этой оппозиции является категория глагольного вида. Сиюминутности, случайности, монотонности, бессвязности и бессмысленности повседневной реальности, воссозданной в повествовании при помощи глаголов совершенного вида, противопоставляется вечное, истинное, непреходящее искусство, представленное в экфрасисе имперфектными глаголами. Также экфрасис противопоставляется повествованию как статичный, постоянный, вневременной, а потому истинный текст за счет общего ослабления глагольности.

Наконец, определяющей функцией экфрасиса в прозе 1920-х годов становится медиативная. Для советских писателей 1920-х годов экфрасис стал своеобразным Эзоповым языком, дававшим возможность вести диалог об искусстве с государством: представлять идеальный путь развития искусства и обличать пороки в его современном состоянии.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Криворучко А. Ю. Экфрасис как модель искусства в произведениях И. А. Бунина, Б. А. Лавренева, В. А. Каверина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2008. № 33. С. 254-257. **Издание рекомендовано ВАК для публикации результатов диссертационных исследований.**
2. Криворучко А. Ю. Экфрасис в прозе 1920-х годов: И. А. Бунин, Б. А. Лавренев, В. А. Каверин // Филология и человек. Барнаул, 2009. С. 127-134. **Издание рекомендовано ВАК для публикации результатов диссертационных исследований.**
3. Криворучко А. Ю. «Роман-картина»: Эпилог-экфрасис в романе В. А. Каверина «Художник неизвестен» (1931) // Визуальные аспекты культуры – 2006 : сб. науч. ст. / Под ред. В. Л. Круткина, Т. А. Власовой. Ижевск, 2006. С. 53-61.
4. Криворучко А. Ю. «Безумный художник» И. А. Бунина: Революция сквозь призму экфрасиса // Российская словесность : эстетика, история, теория / Материалы всероссийской научной конференции, посвященной 80-летию профессора Б. Ф. Егорова. 24-25 апреля 2006 г. СПб. ; Самара, 2007. С. 230-234.
5. Криворучко А. Ю. Павел Филонов в романе В. А. Каверина «Художник неизвестен» // Науки о культуре – Шаг в XXI век: сб.

мат. ежегодной конференции-семинара молодых ученых. М., 2007. Т. 7. С. 380-386.

6. Криворучко А. Ю. Поэтика неудачи в «Неведомом шедевре» О. де Бальзака и «Безумном художнике» И. А. Бунина. // Вестник ТвГУ. Серия : Филология. Тверь, 2008. № 29 (89). С. 188-194.
7. Криворучко А. Ю. Взгляд художника : оптические образы в повести Б. А. Лавренева «Гравюра на дереве» // Слово : сб. научных работ студентов и аспирантов. Тверь, 2008. Выпуск 6. С. 29-31.
8. Криворучко А. Ю. Оптические образы и их роль в произведениях Б. А. Лавренева // Филологический сборник. Вып. III. Материалы международной научной конференции «Роль тверских Дней славянской письменности и культуры в современном интеграционном процессе и духовной консолидации славянских народов : опыт и перспективы». Тверь, 2008. С. 109-111.

Подписано в печать 11.09.09. Формат $60 \times 84 \frac{1}{16}$.
Бумага типографская № 1. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 1,25. Тираж 100 экз. Заказ № 347.

Тверской государственный университет
Филологический факультет
Адрес: Россия, 170002, г. Тверь, проспект Чайковского, 70/1.
Тел.: (4822) 34-74-85.

10 =